
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 26 – Nro. 33 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2017; 49-62

Rubén Darío y el dinero

Ignacio Iriarte

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-04-2017

Resumen

Indudablemente, Rubén Darío es uno de los escritores fundamentales para la literatura hispanoamericana. En este texto analizamos la importancia de su obra para el desarrollo de la literatura moderna tomando como objeto de estudio la relación que mantuvo con el dinero, poniendo un especial énfasis en su autobiografía. Para esto, reparamos en sus cargos diplomáticos, sus empleos en el Estado y su importante labor como periodista.

Palabras clave

Darío – dinero – literatura – modernidad – Estado

Rubén Darío and money

Abstract

Undoubtedly, Ruben Dario is one of the key writers for American literature. In this paper we analyze the importance of his work for the development of modern literature, taking as object of study the relationship he had with money, with special emphasis on his autobiography. For this, we review his diplomatic positions, his jobs in the state and his important work as a journalist.

Keywords

Darío – money – literature – modernity – State

La literatura moderna y el derroche de dinero

Uno de los grandes acuerdos a los que han llegado los estudios literarios, especialmente los que adoptan un enfoque sociológico, es que la literatura moderna aparece a principios del siglo XIX. Para Pierre Bourdieu, Raymond Williams, e incluso para Jacques Rancière, su emergencia está ligada a la separación de la escritura de las funciones políticas y religiosas que cumplía en el pasado. El escritor europeo del siglo XVIII o el hispanoamericano de la primera mitad del XIX todavía subordinaban la escritura a las tareas mucho más urgentes de la reforma de la población, la racionalización del territorio y la consolidación económica e institucional de los Estados. La literatura moderna aparece cuando estos propósitos se

encuentran al menos parcialmente cumplidos, lo cual produce una separación relativa del campo literario y el campo de poder, al mismo tiempo que se desarrolla un mercado de bienes culturales, indispensable en tanto el escritor deja de ser un funcionario y necesita un sustento económico que provenga de esa nueva mercancía que es la escritura. Incluso esto es válido para los escritores del arte por el arte: aunque desdeñan el público masivo, ese desprecio sólo es posible, como lo demuestra el acaudalado José Fernández de *De sobremesa*, si el autor cuenta con una fortuna personal con la que sostener una literatura restringida a una minoría. Si la autonomía literaria se basa en la separación relativa del poder político, también depende de un dinero que, desde el mercado o la fortuna personal, esté en condiciones de sustentar un proyecto estético determinado.

En América Latina, esta independencia intelectual exigió importantes esfuerzos y, como demuestra Rubén Darío, todavía en la época de entresiglos no estaba del todo consumada. Aunque el escritor nicaragüense entabló una relación intensa con el mercado literario, especialmente desde su radicación en Argentina, también tuvo que mantener un vínculo no menos fuerte con el campo de poder, ya que necesitaba del respaldo económico y simbólico de los puestos en la diplomacia hispanoamericana. Por recordar sólo los principales, Darío fue delegado cultural en España, Cónsul General de Colombia en Argentina, cónsul de Nicaragua en París, secretario para la Conferencia Panamericana, delegado en la comisión de límites con Honduras y embajador en Madrid. Gracias a la diplomacia, pudo recorrer América y Europa, ingresar en la alta sociedad y obtener ingresos con los que financiar parte de un tren de vida evidentemente costoso. Pero a pesar de esta relación estrecha con el Estado, Darío bregó desde el principio por el desarrollo de un proyecto estético autónomo. La autobiografía, que publicó primero en *Caras y caretas* en 1912 y luego en la editorial de Miguel Maucci en 1915, es un documento único para repasar esta lucha denodada por la independencia intelectual.

En ese volumen, Darío recuerda que, durante su etapa centroamericana, escribió textos partidarios y fundó periódicos con el propósito de sostener a tal o cual figura prominente de la sociedad. Pero lo significativo de esta época no es este destino por demás previsible, dada la inestabilidad institucional que tenían los países de la región hacia los años '80, sino que se represente como alguien que, a pesar de ganarse la vida como publicista, buscaba un proyecto estético que se independizara del mundo de la política. Como en otros temas que lo ocuparon, Darío no es directo en este sentido. En la autobiografía no expone estas intenciones por medio de una defensa del arte por el arte, ni tampoco con el recuerdo de los intentos románticos que hizo en *Epístolas y poemas*, sino que hace algo más sutil y a la vez más mundano: recuerda que tomaba el dinero con que le pagaban sus empleos oficiales o semioficiales y lo derrochaba a placer.

El ejemplo característico de este comportamiento se encuentra en una anécdota que cuenta al principio de la autobiografía. Allí recuerda que, a los 14 años de edad, tuvo que huir de Nicaragua porque le había propuesto matrimonio a una mujer. Cuando llega a El Salvador, se aloja en el mejor hotel de la ciudad y arregla una entrevista con Manuel Zaldívar, el

presidente de la república. Conocido ya por la fama que se había ganado en la prensa nicaragüense, el presidente lo recibió con los brazos tendidos. Después de hablar de poesía, Zaldívar le preguntó, con paternalismo, qué era lo que más deseaba en la vida; Darío, que se representa como un “Mozo flaco y de larga cabellera, pretérta indumentaria y exhaustos bolsillos” (52), le contestó que lo que más deseaba era tener una buena posición social. Ya en el hotel, recibió la visita del director de policía, que le entregó, de parte del presidente, \$500. Pero en lugar de invertirlo en algo útil, usó el dinero para rodearse de “poetas adolescentes” (53), a los que invitó a almorzar y, después de extender la fiesta hasta la noche, se fue a acostar, alegremente, con una prostituta. Enterado de los pormenores de esta velada, Zaldívar mandó de nuevo al director de policía, no para llevarle otros \$500, sino para sacarlo inmediatamente del hotel. Lo puso en un colegio a enseñar gramática y le encargó un poema sobre Bolívar, que Darío leyó en una velada patriótica, con un frac que seguramente ocultaba su precoz talento para los placeres mundanos.

La anécdota puede tomarse como una cartografía de las tensiones del escritor con el campo de poder. El escándalo que le produce a Zaldívar su comportamiento es, digamos, que razonable: al fin y al cabo, Darío tenía apenas 14 años como para andar gastándose el dinero en champagne y prostitutas. Pero que le encargara un poema sobre Bolívar expresa el lugar que, para un político como él, tenía la literatura. El festín que se regala Darío es, en cambio, un manifiesto de rebeldía y expresa un lugar distinto para la literatura, porque sugiere que lo estético no está ligado a acciones puestas al servicio del bien común, sino al derroche en experiencias que se consumen en sí mismas, como el vino y el sexo en los que se gasta los \$500 presidenciales. Aunque todavía no están del todo definidos, en la anécdota se miran, frente a frente, una articulación utilitaria de la literatura con el dinero con otra en la que se reivindica una autonomía estética y un derroche de la riqueza, dos proyectos que son a la vez dos visiones históricamente distintas de la escritura, la primera marcada por la subordinación a los intereses políticos, de acuerdo con una impronta que se remonta a Sarmiento y Bello, y la segunda orientada a una autonomía estética, cuyos grandes ejemplos son los costosos viajes que José Fernández realiza en *De sobremesa*.

Curiosamente, esta diferencia entre ambos proyectos puede evaluarse a partir de la prostitución. En el diario de gastos que llevó en sus *Viajes por Europa, África y América*, Sarmiento enumera sus erogaciones en comida, alojamientos, transportes, y también en orgías. Evidentemente, en esta época de grandes reformas la literatura proporcionaba sus placeres, pero la diferencia con Darío es que informar sobre lo que costaba un prostíbulo podía traer, para Sarmiento, algunas enseñanzas para el país. Así lo afirma en la presentación de su diario de gastos:

Siendo por ábito desarroglado, me é propuesto llevar razon de los gastos que ago, i cuando no saque otro fruto, qe el de conocer la inversion del dinero, me doi por satisfecho. Es ademas un registro en el que se encuentran, por este ó el otro incidente, recordados los lugares en qe me é

allado i las fechas de todos mis movimientos. En America podrá servirme para dar noticia del costo de diligencias en cada pais, caminos de ierro, vapores, gastos de fondas etc. Ultimamente registrando las partidas aun podria averiguarse el monto total de los gastos indispensables, para emprender viajes separándolos de compras de objetos y otros gastos extraordinarios (472).

Más allá de la prostitución, pero en línea con la que esta manifiesta, Sarmiento entiende que la escritura está al servicio de propósitos ajenos a ella, como la racionalización del territorio o la reforma de la población, concepción que puede comprenderse por medio del dinero, pues el gasto de tiempo y dinero que conlleva tiene que tener consecuencias prácticas en lo inmediato. Si el modernismo representa la emergencia de la literatura moderna, es porque dejó de lado esta relación. Los signos de ese cambio son las joyas, los objetos exóticos, la suntuosidad de los ambientes o los viajes por placer. Como ya lo anticipa el joven Darío en El Salvador, estos signos manifiestan que la literatura se vuelve moderna cuando abandona el puritanismo instrumental del gasto y se convierte en un dispositivo que transforma el excedente en bienes que tienen en sí mismos su finalidad.

Emancipación

Aunque en 1886 pasó una temporada en Chile, bajo cuya inspiración escribió *Azul* (1888), aunque por esos años se convirtió en corresponsal de *La Nación* y recibió el apoyo de Juan Valera, Darío logró concretar su programa estético cuando se radicó en Buenos Aires en 1893. En *Historia de mis libros* recuerda la ciudad argentina como “un magnífico refugio [...], en cuya capital, aunque llena de tráfigos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas” (1976: 165). Si bien Darío no reconoce la relación que existe entre la pujanza comercial de Buenos Aires y el medio estético que allí encontró, logró despegar la escritura de la política gracias a la solidez institucional argentina y a que el país había recobrado la senda del crecimiento luego de la crisis de la bolsa de 1890.

En la Argentina a la que llega Darío, se registra un proceso perfilado de separación de la sociedad civil y el Estado. El principal indicador es el periodismo y, en particular, *La Nación*. En 1883, el diario anuncia que deja de ser una publicación partidaria para convertirse en una empresa comercial. Para Susana Rotker, esto significa que la prensa “sufrió un cambio similar al de los escritores: ambos empezaron a dejar de ser tan sólo difusores del predicado estatal, para buscar su propio espacio discursivo” (85). Gracias a esta transformación, el periódico consiguió cierta autonomía: buscó de ahí en más un rédito a través de los avisos publicitarios, que en parte conseguía gracias a la literatura. Pero hay que subrayar que los medios no eran empresas que perseguían sólo ganancias, porque también buscaban intervenir en una esfera pública que había ganado una gran complejidad. Como recuerda Adolfo Prieto en *El discurso criollista*, desde 1882 circulaban, en Argentina, 224 periódicos, que apuntaban a públicos disímiles, muchos de ellos inmigrantes o hijos de inmigrantes. *La Nación*

era una empresa comercial, pero también una de las formas que tenía la burguesía de mantener su dominio sobre la sociedad civil, inserta en un proceso cada vez más abierto de democratización política y cultural. Esta separación de la esfera pública se estaba desarrollando, asimismo, gracias a la creciente autonomía del campo intelectual, como se aprecia en la polémica que Darío mantuvo con Paul Groussac o en un círculo como El Ateneo, de conocida importancia para la vida cultural argentina.¹

En este espacio complejo, Darío y *La Nación* establecieron una nueva relación entre la escritura y el dinero. Con esto no me refiero sólo al sustento económico del escritor, porque ese sustento era antiguo. En el siglo XVII ya existían autores que, sin dinero propio ni mecenas acaudalados, vendían su texto al imprentero, quien hacía esa inversión con la esperanza de obtener beneficios.² Pero en el Antiguo Régimen el precio del libro estaba fijado por las autoridades, mecanismo por el cual se evitaba la mercantilización de la escritura. Aunque este último aspecto desapareció con la libre circulación de las ideas, Darío todavía vivió en Centroamérica una subordinación considerable de la escritura que, al mantenerse como vehículo de los grupos de poder, no era autónoma ni estaba abierta al mercado. Este vínculo terminó con su ingreso a *La Nación*. Si bien Darío continuó vendiendo sus competencias lingüísticas, sus textos se integraron al mercado cultural, dirigiéndose a un público anónimo al que debía cautivar por medio de esas cuestiones intrínsecas que son el estilo y el tipo de mirada con la que observa y describe el mundo.

El impacto de este cambio se puede percibir en los diferentes elementos que conforman la literatura. En primer lugar, por supuesto, en el escritor. Si tomamos como dato la información que presenta en la autobiografía, el sueldo de Darío excedía notoriamente los costos para satisfacer sus necesidades básicas. Según cuenta en su relato, cuando llega a París en 1900, lo primero que hace es ir con Enrique Gómez Carrillo para mostrarle el dinero que le habían adelantado en *La Nación*. Con una simpática suficiencia, Gómez Carrillo separó dos montones, uno pequeño y otro grande: el primero para vivir, el segundo para gastarlo todo. *La Nación* no le pagaba para sobrevivir, sino para que, aunque sea modestamente, se diera una gran vida en París. Esto tiene una importancia difícil de exagerar. Si la formación de un escritor ya no se realiza en el ámbito de la política, tampoco se basa sólo en el ejercicio de los versos o la prosa, porque el escritor tiene que tener una vida, aburrida o divertida, llena de experiencias o encerrada entre cuatro paredes, poco importa, porque hay para todos los gustos. La burguesía no invierte para que mejore la elocuencia, sino para que conozca el mundo y se deleite con fiestas y manjares. Ésta es una de las razones por las que la vida del escritor cobra tanta importancia en la literatura del siglo XIX. Existían las vidas de santos, existían las confesiones, las de San Agustín y Rousseau sin ir más lejos, pero en ese momento la vida del escritor pasa a primer plano, porque lo que interesa no

¹ Sobre El Ateneo, cf. el estudio reciente de Federico Bibbó (2014).

² Sobre este aspecto, cf. el panorama sobre la edición de libros que presenta Pedro Ruiz Pérez en el siglo XVII (2010: 123-138).

es lo que pueda ver cualquiera, sino aquello que sólo descubre un escritor gracias a la experiencia y la sensibilidad de las que es dueño. El hecho adquiere una gran relevancia. Como lo demuestran la irrupción del *dandy* y la recuperación de Narciso (Stéphane Mallarmé lo retoma en “Hérodiade”, André Gide en *Le traité du Narcisse*, Valéry en *Fragments du Narcisse*, Oscar Wilde en *The portrait of Dorian Gray...*), como lo demuestra Asunción Silva en *De sobremesa*, y, sobre todo, como lo demuestra Darío con su autobiografía, en la época de entresiglos se produjo un giro, porque si antes la escritura mostraba la vida de los otros, ahora lo que se valora es la mirada en sí, es decir, las experiencias que le dieron forma a su retina, de modo que el artista se convierte él mismo en una obra de arte. Como sostiene Jacques Rancière (2011), el régimen estético está unido al proceso de democratización; deberíamos agregar que esto se encuentra anclado no sólo al estilo del escritor, sino también a la mirada, porque queda abierta la posibilidad de que cualquiera de las miradas que surcan la sociedad se torne interesante, desde el burgués al bohemio, desde el rico al pobre, desde el policía al ladrón.

Aunque la burguesía paga por esa mirada, las nuevas condiciones impiden que el escritor se convierta en un simple portavoz de la clase. Darío lo demuestra a la perfección: en *Prosas profanas* rompe con los ideales utilitarios, rechaza el diálogo con los presidentes y encarna un erotismo que es ajeno a la moralidad burguesa. Podemos sacar las mismas conclusiones del tratamiento que algunos modernistas hacen de los psiquiatras. Tanto Darío como Asunción Silva entienden la psiquiatría como un saber en el que se define el ideal del buen burgués.³ Los psiquiatras de *De sobremesa* le recomiendan a José Fernández que se case y emprenda actividades productivas para aumentar la riqueza. El rechazo con que Darío y Silva miran a estos sujetos es un rechazo del modelo masculino que promueve el capitalismo, lo que les permite trazar un espacio propio para la literatura.⁴ Pero si bien los escritores se diferencian de la burguesía, no rompen con ella, porque es ella la que tiene los medios de prensa y domina un Estado que puede distribuir los cargos para los que tienen talento pero no fortuna. Esta relación ambivalente, hecha de solidaridades y desconfianzas, puede comprenderse a partir del concepto gramsciano de “bloque histórico.”⁵ Para posicionarse como clase dirigente, la burguesía tiene que articular a una porción importante de los intelectuales, por medio del consenso y las inversiones que realiza, a fin de que organicen una cultura que se mueve con independencia de la política. De este modo, el escritor establece un nuevo “régimen de visibilidad”, algo que debemos entender no sólo como la construcción de nuevos objetos estéticos, sino también como la imposición

³ Darío se refiere a los psiquiatras, por medio de la figura de Max Nordau, en uno de los ensayos recopilados en *Los raros*.

⁴ Como dice Adriana Rodríguez Pérsico, la figura del artista aglutina “a los diversos otros, ya se trate del público vulgar o de los burgueses ricos. El señalado, genio, maldito, aristócrata, pobre, santo, loco, héroe y demonio es, sin lugar a dudas, sinónimo de artista” (2008: 84).

⁵ Para el concepto de “bloque histórico”, me baso en *Hegemonía y estrategia socialista* de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe.

de límites y jerarquizaciones. Para alguien que en *Prosas profanas* se negó a redactar un manifiesto, esa imposición no aparece en una enunciación proscriptiva ni prescriptiva, pues Darío no dice qué se puede hacer y qué no, sino que surge a partir de su rol modélico como escritor. Bajo estas condiciones, se puede comprender su nueva relación con los grupos de poder. Darío no es un vehículo de las ideas políticas, sino alguien que interviene en la esfera pública desde diferentes ángulos: la separa de los intereses partidarios, es decir, de los intereses de los que carecen de poder y fortuna, se convierte en un espejo ante el cual las personas deben mirarse para estar a tono con los tiempos y articula una cultura de distinción, que está disponible para organizar el gusto burgués.⁶

Paradojas de la mercantilización

Al final de la autobiografía, Darío recorre la imprenta que Miguel Maucchi ha instalado en Barcelona y descubre que sus “doradas bohemias tenían un eco bajo las paredes” de esa “colosal empresa” (153). En el momento en que manifiesta su encanto por todo lo que ve, se da cuenta de que es hora de partir: “El automóvil de Maucchi me conduce a mi torre. Y aquí quedo pensando en la obra que realiza esa voluntad de hierro y una consagración de héroe” (154). Darío no puede hacer otra cosa que pensar en esa maquinaria colosal. Pero de pronto lo distrae “un vuelo de ave que pasa y me quedo abstraído en la contemplación de una estrella que aparece en el vasto cielo azul” (154). Casi como si fuera un marxista, descubre que la torre de marfil, ese tópico imperecedero de los modernistas, tiene dos pisos: la estructura económica abajo, materializada en la gran imprenta de Maucchi, y el idealismo transcendental arriba, proyectado en los símbolos nostálgicos que mira por la ventana. Desde otro ángulo, la torre de marfil es como el signo lingüístico: una cara material, soportada por la estructura económica, y una “espiritual”. Como es claro, los dos pisos no son equivalentes. Como significantes, el pájaro, el cielo y la estrella son reproducibles y pasan por la imprenta de Maucchi, mientras que el significado es un sueño ambiguo, un más allá de las relaciones económicas que estructuran la industria editorial.

Estos dos planos se encuentran por doquier en la obra de Darío. Podemos verlos, por ejemplo, en “Yo persigo una forma”. En ese célebre poema, Darío habla de la imposibilidad de lograr una palabra plena, consiguiendo sólo “la iniciación melódica que de la flauta fluye” (241). Para resaltarlo, utiliza los símbolos de la rosa, la Venus de Milo y el cisne. Para cuando sale la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), que es cuando incluye el poema, estos objetos pertenecen a un léxico que ya se encuentra

⁶ Graciela Montaldo (2013) describe su enorme poder de influencia por medio de la versatilidad de su escritura, materializada en la variedad de géneros que empleó, poesía, narrativa, autobiografía y crónica, y en los temas de los que se ocupó, desde el arte y la literatura a la política, pasando por los viajes, las curiosidades, los chismes y las invenciones técnicas. Darío es, más que un escritor, un entendido: alguien que acumuló una enorme experiencia en el campo estético, lo cual le permite orientar los gustos y las formas de sociabilidad. En lo que respecta a la separación de la esfera pública respecto de la política partidaria, cabe recordar, con Prieto, que gran parte de las publicaciones periódicas eran medios de opinión política de inmigrantes o hijos de inmigrantes.

codificado: son objetos hechos para la transacción, porque eso es lo que se espera de un poeta, que hable de esas cosas. Pero con ellos Darío también se refiere a una palabra plena. Para lograr esto, utiliza una de las grandes innovaciones del modernismo. Tradicionalmente, el símbolo y la metáfora eran ornamentos del discurso, traducibles a un lenguaje literal, de acuerdo con una lógica que, hasta el siglo XIX, situaba la retórica en el ámbito de la elocuencia. Cuando la literatura gana un espacio discursivo propio, la retórica cambia de estatuto, porque la metáfora y el símbolo dejan de ser adornos traducibles a un lenguaje llano, para convertirse en significantes que articulan con una trama abierta de significación. La prueba es el cisne. ¿Qué es el cisne en “Yo persigo una forma”? Es el enigma, la pureza, la poesía, la palabra plena, una forma de Narciso, la tradición alemana, la poesía de Mallarmé, la belleza absoluta..., y al mismo tiempo no es nada de eso, porque designa una imposibilidad. Con su cuello encorvado como un signo de interrogación, el cisne es uno de los primeros símbolos de la literatura moderna, porque, reconocible, apunta a un más allá de todo lo que se puede decir.

Pero a pesar de todo lo que pueda parecer, esta nueva concepción del lenguaje está íntimamente relacionada con la mercantilización de la literatura. La prueba más clara es que los símbolos que maneja Darío pueden convertirse en objetos comerciales: los cisnes, los pájaros, las rosas y las estrellas son imágenes que se pueden transformar en estatuas, cuadros, litografías, fotografías y también, por qué no, en adornos baratos, producidos en serie, que sirven para darle un toque estético a una habitación. Los símbolos de Darío pertenecen al mercado de bienes culturales: no importa que provengan de lugares exóticos, como Oriente, porque existe un mercado de ese tipo, que es posible entre otras cosas gracias a la apertura de las rutas comerciales que generó el imperialismo inglés por medio de las guerras del opio. Lo paradójico es que, si esos objetos poseen un valor comercial, es porque también poseen un valor estético. Esto vale incluso para los adornos baratos: si las personas los compran, es porque les generan algo, un deseo, una nostalgia, algo que está y no está en el objeto, y que se encuentra más allá de lo comercial.

Esta característica paradójica de lo literario explica dos de las grandes preocupaciones de la época, que son definir lo estético y establecer algún tipo de equilibrio con lo comercial. En *De sobremesa*, como en “Yo persigo una forma”, José Fernández responde al primero de estos interrogantes del siguiente modo: “yo no quiero *decir* sino sugerir y para que la gestión se produzca es preciso que el lector sea un artista” (63). Si la literatura utiliza un lenguaje compartido, su esteticidad se encuentra en lo que el escritor puede evocar. Tanto el valor estético como el valor comercial resultan de un equilibrio entre el lenguaje y la sugerencia que abre. Lo estético no depende sólo de la sugerencia, ni lo comercial de la materialidad del lenguaje, sino que ambos responden a la composición de ese signo complejo, pues lo que se vende es tanto el texto como lo que éste evoca. Pero lo cierto es que, a mayor sugerencia, menor circulación, por lo tanto mayor concentración estética, mientras que, a menor sugerencia, mayor comercialización. En la época de entresiglos, se definen diferentes puntos de

equilibrio. Pierre Bourdieu demuestra que en el campo literario se entabla una oposición entre lo que en nuestro caso podemos ejemplificar con la poesía, rica en capital simbólico pero potencialmente pobre en términos comerciales, y las formas de la escritura que están ligadas al periodismo, que tiene menor prestigio, aunque mayor sustentabilidad (1997: 66). El equilibrio entre el valor estético y el valor comercial es diferente en ambos casos. El cisne es el símbolo de la poesía, porque se trata de una figura que se independiza de la realidad y apunta a un enigma imposible de determinar. Al lado de este punto de equilibrio, existe el periodismo, en donde el escritor mantiene el significado pleno, apoyándose sin embargo en un lenguaje informativo.

Para verlo, detengámonos en “Fiesta campesina”. En esa crónica, publicada en *La Nación* en 1900, Darío cuenta que un hombre lo ha invitado a una aldea para asistir a una celebración. Mientras viaja hacia ese lugar campestre, montado en un burro, recuerda una opinión de Francis Bacon sobre los diarios de viajes y entonces reflexiona:

Ni por mar ni por tierra he acostumbrado tales apuntaciones; pero si hubiese tenido un libro de notas a la mano, en esa mañana deliciosa habría escrito, sin apearne de mi simpático animal: “Hoy he visto, bajo el más puro azul del cielo, pasar algo de la dicha que Dios ha encerrado en el misterio de la Naturaleza” (1987: 237).

En la crónica, Darío emplea un lenguaje informativo para describir lo que podría encontrar cualquier lector de *La Nación* que hiciera un viaje como el suyo. En este sentido, el texto vende lo que hoy en día llamaríamos un “destino turístico alternativo”. Esto significa que el texto está completamente volcado a lo comercial. En apariencia, nada podría ser más ajeno a la poesía, pero se trata sólo de una apariencia, porque el texto contiene un significado estético, que se produce por medio del descubrimiento del espíritu del lugar. El procedimiento que Darío sigue es similar al que emplea en “Yo persigo una forma”: describe la rusticidad de los platos que come, la bota en la que bebe vino, los colores chillones de los vestidos, incluso la falta de comodidades, y luego transforma esas imágenes en símbolos del primitivismo, una cualidad positiva e inefable, que conecta con Dios y el misterio de la naturaleza. El mecanismo, típico de toda su obra, puede comprenderse por medio del punto de capitonado, que Jacques Lacan presenta en *Las formaciones del inconsciente* y Ernesto Laclau y Chantal Mouffe retoman en *Hegemonía y estrategia socialista*. Darío toma una serie de elementos (en la crónica, la comida rústica, las incomodidades de los campesinos..., en *Prosas profanas*, las fiestas de máscaras, Paul Verlaine...); luego los cruza con un significante (el primitivismo o la modernidad), y por este medio convierte la realidad en un discurso estético. Si bien Darío pone las consecuencias antes de las causas, sugiriendo que el mundo está determinado por lo espiritual, el proceso es justo el contrario: parte de la realidad, atravesada por lo económico, y la conecta con algo que está más allá de la economía.

El trabajo que hace en su obra puede pensarse como una consecuencia del impacto del dinero en la literatura. El dinero está por detrás de los textos, porque configura el sustento material gracias al que circula la letra: Carlos Vega Belgrano financia *Prosas profanas*, la autobiografía sale en *Caras y caretas* y luego como libro, y las crónicas, por ejemplo la recién citada de España, son posibles gracias a que *La Nación* financia sus viajes y estadías. Pero el objeto artístico y el texto literario tienen valor en el mercado en tanto remiten a algo que impugna lo económico. Podemos decir que, de algún modo, la literatura hace desaparecer el dinero que la sustenta. Las últimas páginas de la autobiografía lo ejemplifican de una manera muy clara: Darío recorre la imprenta de Maucci y se da cuenta de que, al fin y al cabo, lo único que hizo fue producir textos para la creciente industria editorial. Pero la escritura sólo es posible si se olvida de esa determinación económica. Entonces, sube a la torre y articula, con la nostalgia, los signos del pájaro, el cielo y la estrella, remitiéndolos al absoluto.

Este movimiento revela una cuestión que va mucho más allá de la obra de Darío. En el capitalismo, el hombre sueña con algo que se encuentre más allá de las cosas que tiene ante los ojos. Esta forma de percepción se puede explicar por medio de la desacralización, algo que sabían los románticos alemanes, que vieron la imposición de la Ilustración, sobre todo con la invasión napoleónica, y volvieron, con ojos nostálgicos, al orgánico mundo medieval. Pero cabe agregar que, más allá de tal o cual acontecimiento, lo que está en la base es la destrucción de una organización intelectual basada en la traducción del mundo al ultramundo y el reemplazo de otra en la que el dinero establece el valor de las cosas y aun de las personas. La operación es ambivalente, porque de un lado el dinero desacraliza el mundo, mientras que del otro genera una promesa nunca cumplida y siempre postergada. Aunque el absoluto romántico es el signo de una imposibilidad, inspirada en el dios católico, en sentido estricto es una creación del capitalismo. En este aspecto, el dinero funciona como el significante lacaniano: suprime toda sustancia de las cosas, pero deja una rémora, un más allá, en el que se encontraría una redención. La mercantilización de la literatura funciona en ese corte y es, en verdad, su manifestación más plena. Darío se coloca con firmeza en él: mira el pájaro, el cielo, las comidas rústicas, las costumbres campesinas, las fiestas, los trajes, las máscaras y los convierte en signos del primitivismo, el absoluto y la modernidad. Aunque el escritor se encuentra obnubilado por el absoluto, su obra expresa la modernidad de la literatura en tanto, más allá o más acá de las referencias culturales, direcciona la escritura hacia lo mundano. Darío es el primero, o uno de los primeros, en levantar castillos con la inestable arena de lo contingente, transida por la lógica del capital.

¿Qué es este más allá de la economía? El modernismo responde con las joyas y los viajes, de la misma manera que Darío lo hace, sin hacerlo, en todos sus textos: el derroche de dinero. La cuestión se encuentra de manera límpida al principio de la autobiografía, cuando todavía Darío se encuentra subordinado a la política: lo único que define su autonomía estética es el derroche del dinero estatal en experiencias intransferibles, como los ocios y

las fiestas que se regala durante su etapa centroamericana. Las mismas conclusiones se encuentran en “Los hispanoamericanos”. En esa crónica, describe los gastos que los hispanoamericanos realizan en París y organiza dos grandes grupos. De un lado se encuentra el *rastaquouère*, representado por “la familia americana que deja su terruño, sus costumbres, su rústica riqueza para venir a este mundo de deslumbramientos y de locuras brillantes, a perder el dinero del modo más lamentable” (2013: 304); del otro se ubican aquellos que “buscan el diamante de verdad y de bien que hay en el fondo de la copa de rosas de París” (308). Aunque Darío se coloca en el segundo de estos grupos, comparte con el primero que lo único que se puede hacer es gastar. El hecho salta a la vista si lo comparamos, nuevamente, con los escritores de la consolidación institucional: a diferencia de Sarmiento, Darío afirma que hay que utilizar el dinero, no para extraer enseñanzas para las jóvenes naciones, sino para encontrar esa forma de la utopía que es el diamante de la verdad. El absoluto es la posibilidad de consumir de una manera plena, y sin contrapartida, la riqueza.

Darío, lo sabemos bien, nunca alcanzó esa utopía. La razón profunda es que, al fin y al cabo, el proyecto es imposible, porque si Darío busca un más allá de la economía, jamás puede conseguirlo, pues el texto en el que lo sugiere reingresa al circuito comercial. No hay gasto sin contrapartida. Por otra parte, tal y como lo plantea al final de la autobiografía, Darío queda encerrado en una paradoja: o dice qué significan el pájaro, el cielo y la estrella, convirtiendo el más allá en un signo comercializable, o no lo dice, preservando su pureza, al precio de mostrar que, para el escritor, se trata de una imposibilidad.

La importancia imborrable del Estado

He dejado, para terminar, algunas reflexiones sobre el vínculo de Darío con el Estado. El hecho es asombroso: aunque el periodismo le proporcionó un sustento económico apreciable, siempre mantuvo los puestos gubernamentales. En 1908, Nicaragua lo designa como embajador en Madrid. Con desparpajo, confiesa que su desempeño fue pobre, porque no sabía jugar al *bridge* y estaba demasiado ocupado con “lo de la literatura y los versos”. Enseguida revela que en un momento le dejan de mandar el sueldo, de modo que “*La Nación*, de Buenos Aires, o, mejor dicho, mis pobres sesos, tuvieron que sostener, mala, pésimamente, pero en fin, sostener, la legación de mi patria nativa, la República de Nicaragua, ante su majestad el rey de España” (147). Pero a pesar de estas condiciones precarias, Darío nunca abandonó el servicio diplomático. En 1910, el presidente José Madriz Rodríguez lo nombró Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario, en misión especial, a México, con motivo de las fiestas del Centenario, cargo que Darío aceptó rápido y gustoso.

Esta persistencia en el servicio diplomático tiene varias significaciones. En primer lugar, deja en claro que el dinero público contribuyó a su carrera como escritor, y esto refleja que, como sucede en muchos aspectos de nuestros países, la esfera pública y la autonomía literaria no surgieron de una manera espontánea, sino que recibieron el

empuje del Estado para su puesta en marcha y posterior consolidación. Más allá de sus años iniciales, la participación de Darío en la diplomacia también refleja que, en la época de entresiglos, el mercado literario todavía tenía serias dificultades para garantizar el sustento económico de un escritor como él. No se trata de que el dinero que recibía del Estado fuera cuantioso, porque en muchos aspectos no lo era. Se trata, más bien, de que su tren de vida era demasiado caro. Los viajes, los trajes, incluso las fiestas y las comidas, necesitaban de algo más que de los sueldos de *La Nación*, pues lo que buscaba era entrar en la alta sociedad, lo cual se garantizaba con los cargos diplomáticos y las amistades en el poder. Desde otro ángulo, hay que destacar que la separación del Estado y la sociedad civil era un proceso que, en los albores del siglo XX, todavía no estaba consumado. Como es evidente en Argentina, ambas esferas todavía estaban dominadas por una clase dirigente que ocupaba un lugar prominente gracias a la herencia económica, política y cultural que habían obtenido de sus padres y abuelos. En el periodismo y el Estado, Darío trabajaba para el mismo grupo, o al menos para personas cuyos intereses se encontraban alineados. La burguesía ocupaba el Estado, pero también mantenía un dominio hegemónico de la cultura por medio del control de buena parte de las industrias culturales. Si la autobiografía de Darío cuenta que su vida comienza a las sombras del Estado y consigue una emancipación económica y estética por medio del mercado de bienes culturales, también muestra cómo el escritor deja de ser un funcionario público y se convierte en un actor fundamental para la hegemonía que la clase dirigente despliega sobre la sociedad.

Pero los empleos diplomáticos también tienen razones estéticas. A partir de la autobiografía, podemos decir que la verdadera oposición no es entre el escritor y el Estado, sino entre el Estado y el mercado de bienes culturales. Para Darío, los dos extremos son evidentemente peligrosos. Esto está claro en relación con el campo de poder. Desde el principio de su precoz carrera, Darío aceptó los cargos públicos, aunque siempre los recordó con ironía, resaltando que derrochaba el dinero con el que le pagaban, para de esa forma manifestar su independencia intelectual. Pero la articulación de la palabra con el mercado entrañaba un peligro igual de inquietante: convertirse en un escritor comercial.

Darío expone este problema en “Edmond Rostand, o la felicidad”. En ese ensayo, afirma que el célebre autor de *Cyrano de Bergerac* es un hombre feliz, porque logró lo que él nunca lograría: se hizo rico con la literatura, además de que se casó con una mujer hermosa y adquirió una fama descomunal en París. Pero, con ironía, Darío también habla de la fortuna de Rostand contando las camisas que tiene en su guardarropa y afirma que tiene tanto dinero, que hasta los caballos de su cobertizo hacen (es la palabra que emplea) unas buenas cantidades de oro. Con esto, señala el peligro de una traducción extrema de la palabra al dinero, porque transforma al escritor en un mero productor. Instalado en la industria editorial, los cargos diplomáticos le permitieron entablar relaciones con las elites hispanoamericanas y situarse a un aristocrático resguardo de la masa. Contra el Estado, levanta la ironía; contra el escritor proletarizado, se presenta como alguien cercano a la clase dirigente.

Este lugar tenso y ambivalente encarna en su escritura. Como vimos en el apartado anterior, Darío se mueve en el complejo mundo del capital y la democratización. Ángel Rama lo destacó hace décadas en *Las máscaras democráticas del modernismo*: si consiguió escribir en *La Nación* es porque, con el crecimiento sostenido de la población a causa de las oleadas inmigratorias, la clase dirigente tuvo que abrir el campo intelectual para emplear a personas provenientes de las capas medias en los periódicos, las editoriales y las instituciones educativas. La mercantilización de la literatura y esta democratización del campo intelectual se revelan como las dos caras de un mismo proceso. Para tomar una expresión de Eric Hobsbawm (2006), el crecimiento de la población, las necesidades nuevas que ésta trajo aparejada dentro del campo intelectual y la creación de un mercado de bienes culturales ponen en marcha la “carrera abierta al talento”. Pero aunque Darío vive en este proceso tumultuoso, se aleja de la masa y rompe con la absoluta comercialización de la palabra. Si se acerca a la clase dirigente, en la escritura esta opción se realiza por medio de los puntos de articulación, a través de los cuales toma los elementos desperdigados de una realidad atravesada por lo económico y los estructura por medio de un concepto a-histórico mediante el cual comprende el mundo desde un ideal aristocrático de la vida. Nada lo refleja mejor que la estetización de las precariedades del campo que hace en la crónica antes citada: se identifica con esa pobre gente, pero al mismo tiempo se separa de ella, componiendo un cuadro idílico sobre lo primitivo.

El ejemplo más claro de este accionar se encuentra en *Prosas profanas*. En “Palabras liminares”, repone la aristocracia francesa del siglo XVIII, por medio de sus manos de marqués, el viejo clavicordio *pompadour* y las gavotas que danzaban los abuelos. En el poemario, esta imagen reaparece en todos los elementos aristocráticos que maneja, y por supuesto en las expresiones antidemocráticas, como en el rechazo a hablarle a un presidente de la república. Pero el aristocratismo coexiste con una visión democrática, representada por la defensa de la poesía acrática y la propuesta de que todos llevamos dentro una poesía individual; esta concepción democrática también se encuentra en la horizontalización de los elementos que maneja, porque todos los signos, los de Francia, Alemania, España, China, Japón, Grecia, Roma, Buenos Aires, América, son utilizables, como si, equivalentes, conformaran un lenguaje sin jerarquías. Aunque se puede elegir cualquiera de estos elementos, porque todos podrían tomarse como ejes en los que se presenta la quintaescencia del poemario, en este contexto hay que destacar que el punto de articulación, es decir, el elemento que le da estructura y sentido al volumen, es la aristocracia francesa del siglo XVIII. A Darío, esa vida cortesana no le interesa en su verdad histórica, sino que es una máscara, y en este sentido, un significante que opera sobre el discurso. En medio de la cosmópolis, como llama a Buenos Aires, instalado en un proceso de democratización que le permite escribir, con una palabra que, aunque no lo quiera reconocer del todo, se encuentra mercantilizada, el siglo XVIII le permite organizar el mosaico cultural de la modernidad, y en este sentido congelar el proceso de democratización y separarse de la extrema mercantilización de la palabra. Si la aristocracia francesa tiene ese potencial,

es porque, al fin y al cabo, se trata de una casta decadente, que está a punto de perder la cabeza bajo el golpe limpio y democrático de la guillotina. Darío retoma ese símbolo tenso para pensar la actualidad, como si comprendiera el derrumbe inevitable del mundo en el que vive, que estará causado por la misma democratización y mercantilización que lo constituye, e intentará preservarlo de esa otra guillotina, que en Argentina se produce con el triunfo de Hipólito Yrigoyen en 1916.

Ese momento marcará el fin de una época. Por esos azares de la historia, que a veces es prolija en cuanto a las fechas, también es el año de la muerte de Darío. Ni el mundo va a ser el mismo, ni la escritura va a continuar hablando de cisnes y nostalgias aristocráticas. Pero la literatura va a seguir la senda inaugurada por él: la autonomía, siempre en una relación tensa con el poder y el Estado, por ejemplo bajo la forma de instituciones como las universidades y el resto del sistema educativo, que le proveen lectores y, en algunos casos, cargos a los escritores, el vínculo irrompible con el dinero y el mercado, y, sobre todo, la forma de establecer estructuraciones sobre los signos equivalentes e insustanciales de la realidad.

Bibliografía

- Asunción Silva, José (1992). *De sobremesa*. Buenos Aires: Losada.
- Bibbó, Federico (2014). "El Ateneo (1880-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural". En Paula Bruno (ed). *Sociabilidades y vida cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 219-250.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Darío, Rubén (1918). "Edmond Rostand, o la felicidad". *Opiniones*. Madrid: Mundo Latino. 107-114.
- Darío, Rubén (1952). *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Darío, Rubén (1976). *Autobiografías*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- Darío, Rubén (1986). *Poesía completa*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.
- Darío, Rubén (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo. Buenos Aires: FCE.
- Hobsbawm, Eric (2006). *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica.
- Lacan, Jacques (2001). *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.
- Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2008). *Relatos de época*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010). *El siglo del arte nuevo*. Barcelona: Crítica.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1997). *Viajes*. Madrid: Colección Archivos.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Península.